

A close-up portrait of Federica Fracassi, a woman with long, dark, wavy hair, looking directly at the camera with a slight smile. The background is a solid, vibrant blue. The lighting is soft, highlighting her facial features.

FEDERICA FRACASSI

Lo spettacolo esplode in drammaturgie parallele

*Intervista a Federica Fracassi
a cura di Annamaria Sapienza*

Tra le attrici più versatili del panorama italiano, dopo la formazione con grandi nomi del teatro internazionale, Federica Fracassi fonda la compagnia Teatro Aperto, oggi Teatro-i, insieme a Renzo Martinelli con il quale gestisce (anche con Francesca Garolla) l'omonimo spazio a Milano che costituisce un'autentica officina teatrale. A contatto con i linguaggi plurimi della scena, Federica crea un personale rapporto con l'arte dell'attore che attraversa le vie più imprevedibili della poesia, dell'immagine e del suono. Ne abbiamo parlato in un dialogo, generoso e appassionato, sul mestiere di attore: il suo ruolo sociale, i suoi rischi, la sua magia.

Ti sei formata con grandi maestri (Bene, Ronconi, Castellucci e altri) e poi hai preso diverse strade che vanno dall'esplorazione testuale, alla poesia, al dialogo tra le arti. Cosa ti hanno lasciato i maestri e quali sono state le deviazioni essenziali del tuo percorso?

La parola *maestro* ha per me un valore complesso, in particolare quando si tratta della trasmissione di un sapere teatrale e, quindi, artigianale. Gli artisti che hai citato sono stati dei riferimenti importantissimi ma, non avendo mai lavorato con loro dopo i seminari in cui li ho incontrati e ho potuto conoscere alcuni principi della loro creazione, non posso considerarli maestri sul piano dell'esperienza di attrice. Questi incontri straordinari, insieme all'attraversamento della scuola Paolo Grassi (nonostante le bocciature!), sono stati fondamentali per costruire una cifra personale secondo un processo inverso. Dopo la fase immersiva della formazione, ho sentito l'esigenza di sperimentare la libertà assoluta sul piano della ricerca e dell'autogestione, per poi tornare al rapporto con i registi. In questo percorso sono stata affiancata da Renzo Martinelli che, oltre che il mio compagno di lavoro, considero un maestro perché ha lavorato con me fianco a fianco. In realtà considero maestri anche i colleghi attori e chiunque abbia trascorso operativamente con me il tempo della costruzione teatrale.

Le tue scelte sembrano ben calate nel presente. Come vivi il ruolo sociale di attrice che si fa inevitabilmente interprete del suo tempo?

Mi sono sempre chiesta (e dopo la pandemia in maniera ossessiva) quali fossero il valore e la necessità della materia che presento al pubblico. In questo senso riconosco nel mio mestiere una funzione altamente sociale, nella misura in cui essa stabilisce una relazione con ogni singolo spettatore. La mia gioia più grande è oltre la performance, quella di accogliere lo stupore, le domande, il silenzio degli spettatori. Riscontrare se lo spettacolo ha trasmesso una riflessione, un pensiero o un'emozione che sono durati nel tempo. Se ciò accade vuol dire che ho toccato qualcosa che non riguarda solo me e questo contribuisce a donare senso al mio amore per il teatro. In questo momento sono particolarmente attratta dagli spettacoli aperti, *smarginati*, che rivelano tutte le loro componenti. Noto inoltre che c'è un interesse reale di una parte del pubblico verso le fasi creative di uno spettacolo (drammaturgia, backstage, prove) che ribadisce l'eccezionalità di questo straordinario rito.

L'attore porta con sé la contraddizione fra arte e mestiere nel senso che la propria idea di teatro spesso confligge con aspetti professionali (esigenze tecniche, organizzazione, produzione) che possono condizionare determinate scelte. Come gestisci questo rapporto?

Sento sempre il bisogno di vivere il teatro fisicamente: arrivare prima, avere il mio tempo di vuoto, concentrarmi, sistemare i miei oggetti, per un avvicinamento graduale al momento immersivo del lavoro di scena. Inoltre, in qualità di co-direttrice di Teatro-i, mi sono occupata per anni di tutti gli aspetti del lavoro (organizzazione, produzione etc.), che sono quindi diventati senza accorgermene una parte costitutiva del mio pensiero teatrale, un tassello della dimensione di attrice. Da un punto di vista economico, invece, il mestiere di attore è un *disastro*. Rapportarsi al teatro come merce, poiché su di essa il sistema negli ultimi anni ha operato un'azione al ribasso che necessita una continua battaglia, svilisce tristemente la professione. È come se l'attore, con le sue caratteristiche e specificità artistiche, non fosse mai al centro delle scelte, ma sia sottoposto alla ferocia delle logiche di un mercato povero e stanco che condizionano alla base le decisioni da parte dei produttori e degli attori stessi.

Il rapporto con il corpo, come segno linguistico e azione nello spazio, è una questione caratterizzante in termini di espressività individuale e in termini di formazione. Come coltivi tale dimensione?

In origine sognavo di fare la ballerina: amo i corpi dei danzatori e quello che riescono a esprimere senza parole. Ho studiato danza classica e ciò mi ha lasciato disciplina e consapevolezza della fisicità. Alla parola sono arrivata dopo aver esplorato a lungo il linguaggio del corpo. Per me anche la voce è corpo sulla scena e anche quando eseguo un *reading*, ad esempio, lo faccio in maniera fisica cercando di tradurre con la mia persona tutte le emozioni che mi attraversano. Durante il *lockdown* ho sempre tenuto in allenamento il corpo in qualche maniera, perché lo trovo necessario per un attore. In particolare considero lo yoga la mia formazione permanente, anche se i miei ritmi di lavoro non mi consentono di coltivarlo come vorrei. Poi, a seconda di quali sono i miei obiettivi concreti, scelgo il percorso da seguire, il training da fare, le abilità da raggiungere. Per me in questo consiste l'artigianato: stare a bottega diversamente per ogni spettacolo.

Passando al corpo interiore, in che termini gestisci la relazione con l'emotività? Sia in presenza di personaggi che in rapporto con forme più straniate di rappresentazione (come può esserlo la poesia).

D'istinto direi che lavoro il più possibile sulla pulizia del canale di comunicazione. Qualcosa di simile a quello che succede a un poeta (come mi è capitato di discuterne con Mariangela Gualtieri) davanti al foglio bianco. In questo senso non mi ritengo un'attrice virtuosa, cerco di eliminare il più possibile il mio ego e mettermi al servizio del personaggio, della figura, della poesia, a seconda del tipo di materiale che gestisco. Così che la stratificazione del mio vissuto emerge all'occorrenza a seconda della necessità interpretativa, tanto più vera quanto più è sottratta all'individualità. Il lavoro di base è capire cosa posso offrire a quel momento creativo e, in questo senso, il canale emotivo è sempre molto aperto e, soprattutto, non lo temo. Credo che le emozioni e la fragilità, se tenute sotto il giusto sguardo, possano essere grandi alleate. Grazie alla frequentazione con la poesia, procedo molto per immagini attraverso la pittura, il cinema, la fotografia che mi scatenano associazioni sonore. È un lavoro che prevede molte percezioni, ma non lo definirei psicologico.

L'emotività che sostiene la tua recitazione è sollecitata a ogni replica o è un costrutto riproducibile, grazie appunto al mestiere, nella maniera più efficace possibile?

Inizialmente ho bisogno di punti fermi. Quando mi sono impadronita dell'intelaiatura di base, allora posso muovermi con disinvoltura. Con l'esperienza di oggi posso dire che ho acquisito una maggiore dimestichezza nell'essere sempre più «al presente» ogni volta. Nel caso dei monologhi le immagini, come ho detto, mi aiutano tantissimo. Ne *La monaca di Monza* per la regia di Valter Malosti, ad esempio, noi attori siamo chiusi



in teche e ci ascoltiamo soltanto. Il mio flusso monologante è percorso da immagini interiori che ho trovato lavorando e che sollecitano anche strati emotivi più profondi. In un momento, per esempio, in cui evoco la madre della *Monaca*, la vedo lì sui gradini della chiesa, che muore, sempre ad aspettarmi in quel punto dello spettacolo. Quell'immagine solo mia rivive in me ogni volta. Ne *Le sedie* di Ionesco invece, per fare un altro esempio, il regista Valerio Binasco ha chiesto a noi attori una relazione costante, un ascolto del presente millimetrico di noi stessi e dell'altro, ottenendo la vitalità di una interpretazione che appariva improvvisata, ma non lo era affatto (se non in pochi momenti).

Tralasciando polemiche o posizioni assolute sul teatro d'attore e sul teatro di regia, quali sono secondo te i parametri per una relazione costruttiva tra attore e regista?

Io credo molto nella regia pur essendo considerata anche un'attrice o, quantomeno, un'attrice che interviene nella creazione complessiva. Il punto di vista del regista per me è importante in quanto esterno e coltivato nel tempo, poiché mette a punto la sua idea di teatro, di mondo, la sua voce, ricercandola tutta la vita. È utile per

l'autore coltivare questo rapporto ed entrare in contatto con questa visione per capire come poter entrare in quel mondo. Per questo motivo, anche se continuo a lavorare con Renzo Martinelli, ho sentito l'esigenza di confrontarmi con altri registi, per espandere la mia esperienza e riportarla anche nel mio gruppo.

Credi che ci sia una responsabilità quasi etica dell'attore di farsi, inevitabilmente con la sua presenza, veicolo di senso e di istanze universali?

Ne sono assolutamente convinta, con i rischi che ciò può provocare. C'è una responsabilità etica di tutta l'arte in genere, innanzitutto perché è veicolo di memoria identitaria e poi perché pone questioni universali. Oggi più che mai c'è la necessità di scegliere di vivere ponendosi delle domande, non solo crogiolandosi in superficiali punti esclamativi. Il teatro esige un tempo programmato che abbraccia un sistema di relazioni per lo spettatore e, per questa ragione, la responsabilità dell'attore è quasi sacerdotale.

Il teatro esige sempre di più che il pubblico riscopra quel protagonismo insito nella relazione attore/spettatore che determina l'esperienza teatro. Come declini la relazione con lo spettatore?

Un primo livello riguarda il rapporto individuale con e per il pubblico che preparo sulla scena; un secondo livello riguarda ciò che privatamente stabilisco con gli spettatori nel dopo, of-

frendo la possibilità di essere rintracciabile per domande, confronti e impressioni. Secondo me i Teatri Stabili, che sono gli unici che hanno la forza economica e divulgativa necessaria al momento, dovrebbero sempre più accompagnare gli spettacoli con degli approfondimenti (incontri, mostre, proiezioni), perché questo può facilitare nello spettatore il recupero di quel senso di esperienza che lo riguarda. Lo spettacolo dovrebbe esplodere in tanti nuclei, creando quella che io definisco «drammaturgia parallela»: non si tratta di spiegare gli spettacoli, o di mutarli formalmente alla ricerca di semplificazioni pedagogiche, ma trarre da essi occasioni per esplorare più linguaggi che non si sostituiscono al teatro ma ne ampliano la riflessione.

Fermo restando che esiste un'autorialità che ogni attore amministra con la sua recitazione, credi che la figura di artista totale attore-autore-regista abbia delle peculiarità creative ed espressive differenti?

Tralasciando esempi di geni assoluti (su tutti Carmelo Bene), il lavoro di attore è per me (in modo assolutamente semplificato e sintetico) *stare dentro*, quello di regista è *stare fuori*, guardare, quello di autore... è ancora più delicato. Sono pochi i casi in cui queste qualità convergono in maniera equilibrata in una sola persona, e sono senz'altro casi straordinari. Il più delle volte si intravede però uno sbilanciamento in favore della scrittura, della recitazione o della regia. Rivendico in ogni caso una specifica autorialità dell'attore sulla scena che può ad esempio analizzare passaggi drammaturgici che sono sfuggiti all'autore stesso, proprio per la sua possibilità e capacità di immergersi nella creazione scenica.

Durante il lockdown hai intrapreso diverse iniziative on line (letture, confronti, video). Come è nata questa esigenza?

È nata come tensione verso la possibilità di usare la mia voce e ricercarne ulteriori potenzialità. Oltre a progetti per Radio3, Teatro-i, Piccolo Teatro di Milano, Storieliberefm, Casa Testori... e potrei citarne molti altri, ho collaborato con Michele Di Mauro, in maniera del tutto fluida e spontanea e questo incontro artistico ci ha poi portato a condividere la scena in *Le Sedie* con grande felicità. Abbiamo cominciato con le letture e poi abbiamo prodotto dei cortometraggi, con una facilità quasi paradossale vista la situazione. Si è creata la magia di lavorare, sebbene a distan-

za, con colleghi che stimavamo e che avevano il nostro stesso desiderio di sfruttare la possibilità di un tempo a disposizione, da riempire scoprendo nuovi strumenti tecnici e sentendosi parte autoriale di un gruppo aperto, che si chiama XXL. Ho sentito la necessità di assecondare un mio dinamismo innato con modalità differenti per incanalare il mio lavoro, ma ho cercato delle strade che potessero essere situate accanto al teatro, mai sostitutive.

La pandemia ha rivelato la fragilità del teatro soprattutto sul piano sindacale: credi che questo abbia aperto una nuova pagina con prospettive che si stanno costruendo sul piano della tutela della categoria?

La pandemia ha smascherato un sistema già debole. Sono tra i soci fondatori di UNITA, il cui direttivo sta facendo un lavoro enorme, e credo che questo sia stato un passo necessario. Purtroppo la categoria è divisa, vista la fragilità e l'eccezionalità della professione che non consente mai un'agile collocazione sul piano lavorativo. Credo che l'unica strada (forse utopica) sarebbe quella di una maggior collaborazione, pur con posizioni differenti, con i cosiddetti datoriali, su tutti AGIS, in un dialogo comune più concreto con il Ministero. La sfida sarebbe avere pochi punti in comune da risolvere, mentre il sistema è paralizzato tra parametri e requisiti che non hanno nulla a che vedere con il teatro in quanto tale. Questa situazione ha distrutto piccoli teatri, piccole compagnie, la circuitazione e tanto altro. E se si trova un muro, perché ogni tanto insieme non si fa saltare il banco? Dovremmo smettere di pensare di risolvere ognuno per sé i problemi in interlocuzioni private. La soglia di attenzione degli attori si è alzata, ma la risposta dall'alto non è ancora giunta in modo soddisfacente.

L'attore teatrale vive l'eccezionalità del rapporto in presenza e la necessità di una flessibilità che induce a modulare la propria identità. Potenza, limite o rischio?

Potenza assoluta dello stare in presenza! La bellezza del lavoro teatrale è che è un percorso speciale che ti permette di avere tante vite, recuperare anche dagli sbagli, come in una maratona dove adrenalina e paura sono rischi meravigliosi. La questione dell'identità invece è spesso fraintesa. Siamo diversi a seconda delle situazioni e degli interlocutori, come uomini e come attori. Sul piano teatrale è un allenamento curioso e rischioso nel quale, ad esempio, non intravedo alcuna minaccia di perdere sé stessi. Bisogna senz'altro essere mobili, come insegnano le arti marziali, per lottare contro ogni forma di irrigidimento. Per questo mi piace lavorare con registi sempre diversi, per non adagiarmi sulle forme raggiunte, per essere disponibile all'esplorazione di me stessa senza attaccarmi troppo alle strategie conquistate dal mestiere.